

**Aceite**  
**El Torero**  
*de los Buenos el Primero*

# La síntesis telegráfica

— El ejército de Estados Unidos confirmó hoy que en la actualidad tiene treinta cañones atómicos en la Europa Occidental. Hasta hace poco tenía sólo quince, pero los aumentó "recientemente".

● **TERREMOTOS. —** CIUDAD DE MÉXICO, 29. (UP). — A las 15 y 53 y a las 16 y 52 horas del día 28 y 18 y 13 se registró en esta mañana, Elismógrafo de Tacubaya registró una serie de intensos temblores de tierra, se presume que cerca de Costa Rica, o en ese territorio. Los temblores de 1950 kilómetros de distancia, probablemente en dirección al sur.

● **TAMBIÉN EN CALI.**

● **PARTIRA PARA ROMA.** — Bogotá, abril 2 (UP). — El cardinal colombiano, monseñor Antonio Riboldi, se embarcó para Roma el próximo 2 de mayo, con el fin de asistir a las ceremonias de la canonización de Félix y Adolfo, mártires de la "Guerra de Arica" en su carácter de Arzobispo de Lima.

El Cardenal viajará acompañado por los Obispos de Zipaquirá y Santa Marta, monseñores Tullo Botero Salazar y Bernardo Botero Arango; por su Secretario privado Monseñor Arturo Francisco Arango y por el presbítero Joaquín García Ordóñez como capellán.

● NUEVE AÑOS DE LA MUERTE DE MUSSOLINI. — Roma, 28. (UP). — Hace ho-

exactamente nueve años que Benito Mussolini cayó abatido bajo una lluvia de bombas ametralladoras en el pueblo de Molina.

El dictador murió en compañía de Clara Petacci, quien había sido capturado la noche anterior cerca del Lago Como al tratar de huir a través de la frontera Suiza, llevando consigo lo que se considera equivalía a un tesoro de alhajas y monedas extranjeras.

● **FUERZA CLAVE.** Nueva York, 29 (Un-  
ted). — Lewis Strauss, P-  
sidente de la Comisión  
Energía atómica, norteamer-  
cana, declaró anoche que  
MMM sigue siendo la fue-  
za atómica de los Estados U-  
dos y puede ser la clave  
la paz. "Confiamos en que  
soviéticos reconocen un he-  
cho que todos conocemos —dijo.  
Este hecho es que si pro-  
voca una guerra atómica, el m-

• INVESTIGACION. — El secretario de Estado, Colin Powell, anunció hoy que el Departamento de Estado está considerando la posibilidad de enviar un portavoz oficial de la administración a la conferencia de prensa que el Ministerio de Defensa de los Estados Unidos celebrará esta mañana, las elecciones presidenciales de noviembre.

Se dio la orden a los pilotos de los aviones suecos a que interceptaran esos aparatos tan pronto como lo vean, en el caso de que aparecieran nuevo.

Los aviones extranjeros vieron claramente desde Malmö y Copenhague, a los lados del brazo de mar.

● **PROYECTOS.** — **W**ashington, 28. (UP). — El Emperador de Etiopía, Haile Selassie, proyecta visitar México y Canadá, aprovechando su anunciado viaje a los Estados Unidos el mes próximo.

El anuncio fué hecho por Transworld Airlines, al

**● TRIUNFO IZQUIERDA.** — Belice, 29 (A.P.) (E.T.). — El Partido Izquierdista anti-británico ganó los puestos electivos que se disputaron ayer, en los comicios de Honduras británicas. En éstas las primeras elecciones que se celebraron en la zona de acuerdo con la nueva

● **INFORMES.** — Londres, 28. (UP). — El gobierno británico ha facilitado información sobre los detalles recibidos diplomáticos de Burgess y Donald Maclean en una declaración cuidadosamente redactada, el Ministerio de Relaciones Exteriores dijo a entender que las informaciones han sido proporcionadas por Vladimir Trott, ex-jefe de la Policía secreta rusa en Australia.

recientemente pidió y consiguió su asilo en ese país, junto a su esposa.

● **CUMPLEAÑOS** — El Emperador Hirohito hoy, su cumpleaños, pero nos de noventa mil personas se reunieron en el Parque del Palacio para darle homenaje. La multitud se redujo al mínimo por temor de que se repitiera la tragedia del 2 de enero.

Además, la huelga ferria impidió la llegada de muchos japoneses a ella hubieran venido. El cumpleaños hoy 53 años. 400.000 personas se reunieron el año pasado este día para felicitarlo.











Juan Carlos Figari : "La Lavandera" (Foto A. Testoni)

# ida y obra del pintor Juan Carlos Figari Castro

sa repetición como la de marcados destinos ha de vidas preciosas en la obra de un artista que bien procuramente timientos que les inspiraran al determinarse en su gran aventura plástica, hasta guardar tan nace definitivamente el hasta entonces "paintre de dimanche", para convertirse milagrosamen-

[illegible]

su ilustre padre, cuando dejaba el estudio de abogado y los múltiples problemas, para tomar la

[illegible]

parar una segunda muestra conjunta, en el correr de 1927, la que se realiza en las salas de la

[illegible]

## CONTEMPORANEOS

se enfrenta a la cloacalidad que alimen- ta una contrapuntuación rítmica. A esa interacción se le suma una alternativa del vano y lo que corresponde un motivo de claros y sombras al que le acompaña un tiempo que una exposición constante de lo dinámico escático. Por eso sus formas son simultáneamente excavadas y comprensivas; es después están aminoradas por las fugantes y fuerzas constantes. Se equilibra la perforación exterior e interior de la forma por el acorde entre ritmos que huyen en la for-

cos no permanecen fuera  
a expresión sino que par-  
an en ella desde adentro.

de la materia plástica que se emplea en Yagüe la idea de una estructura que contenga resonancias de la forma. Pero no es nunca sin embargo escultor restringido en su concepción o determinado por el planteamiento mesurado, no reduce su impulso en una construcción rigurosa y precluido el contrato es el ardor del impacto emotivo y potente, denso en su esculpido y en su lenguaje, existente en su imaginación. Sus muchas obras parecen indicar habitualmente una inclinación ha-

ende la contención emocional. Son estas indudablemente obras más potentes, por la fuerza calida de su signifi-

...medida y la entereza de su ex-  
presión. De cualquier manera,  
y es ahora, aún en sus obras  
más intrínseca destrucción  
al final, hubo siempre en Yepes  
una idea ordenadora que vincu-  
la sus ideas a suficientes necesi-  
dades espirituales.

**Gelino Bello López**

**Eduardo Yepes, "Cabeza"**



**EL BOSQUE DE BOLONIA**

may y Neully.

Aunque durante Napoleón I se hicieron propuestas a regalar el Bosque, que fue casi destruido por los Aliados en 1814, no adquirió su fisonomía actual hasta el advenimiento del Segundo Imperio.

Napoleón III, que había vivido mucho tiempo en Inglaterra, pensó desde que no apostaría el poder en doloar a París de extensas y verdes parques semejantes a los que había visto en Londres.

Encargó esto al ingeniero Alphand quien recomendará por el arquitecto paisajista Louis Varré, convirtió la antigua parcela del bosque de Bouvray en un inmenso parque a la inglesa, no contentándose de los antiguos caminos forestales más de cien kilómetros de caminos sinuosos a través de bosques y de muchos replantados, hizo la conducción de las aguas de un pozo artésico perforado en Passy y trazó el hipódromo de Auteuil, por otra parte, Haussmann creó un nuevo hipódromo, para lo cual expropió las tierras de la antigua abadía de Longchamp, y llevó los límites del Bosque hasta las orillas del Sena.

Mientras tanto, el arquitecto David hada controla por todos estos antiguos, chalets y residencias que se edificaron en



una pequeña landa arenosa  
de había una cruz, que to-  
a existe, que no conmemora

[illegible]

ta también el bosque y otros  
cercados diseminados, unos de  
cercación media como el Racine-  
se elegante el mismo lugar ocu-  
pado durante el Segundo Imperio  
y que conservó hasta la llegada

[illegible]

las formas— no creo que pre-  
ponga a la tristeza, sino más  
gué, Ex Portal, Platja Gran, Po-  
ul y Piano—, con la mejestuo-  
recer, el hecho de que el pue-  
blo no haya sido tan desnatu-

[illegible]

En las épocas y los cielos. Y recorrimos su costa, el número de variantes será infinito. Desde el mar, que es el punto de partida, hacia el interior, el paisaje cambia de aspecto. En el interior, el paisaje cambia de aspecto. En el interior, el paisaje cambia de aspecto.

de la propia bahía, en que el pueblo se refleja limpio y blanco a lo largo de las montañas y los pequeños puertos—Port D'Alderoba extravagante todavía. El pueblo tuvo suerte, pues a la izquierda del puerto el mar y sus hijos se debe, al pagador una foto grande.

García Noreña y he visto un fotógrafo del pueblo grandísimo metido en el mar de Cadaguch hasta el cuello, horado que me dio ser no realizar con frecuencia. André Breston, padre de la surrealista; Paul Eluard, Baudelaire que fillo en estas cosas, d'admirar a José Pla, está vecino o la vida y que tanto bueno ha descrito sobre ella; Régine Saint de la Azar, Leopoldo Sclavsky y muchos más.

No cabe duda de que la

figuras de Cadaqués, ha sido otro de los motivos de atracción

el mar dormido, las pizarras  
un gris azulado y los olivos  
de y plata, cuando las cosas  
fueron de

Una de las más pintorescas y viejas calles de la vieja "vila", Acogida antaño a la protección del baluarte.



bre de "Oscar". Tal como en su conjunto. Pero De aquí a la eternidad" no es un film excelente ni cosa por el estilo.

Por el contrario, en algunos créditos, aún de los premiados, es de una mediocridad evidente. La impresión que hemos recibido pues del mejor film del año para la academia es decepcionante. Por lo pronto no es mejor que uno que ya conocemos de su misma promoción "Lili" y no supera en muchos aspectos a "El Manto Sagrado".

Tal concentración de premios, se encuentra desde ya, poco justificada, aún sin conocer los otros films de referencias tan valiosas que compitieron con él, como "Julius Caesar", "Shone", "Martín Lutero", "Sátula 17", "Roman Holiday", "Mo'amba" y "Little Fugitive".

#### EL ARGUMENTO Y EL GUIÓN

Lo primero que llama la atención es que se haya premiado la adaptación y el guión de Daniel Taradash, sobre una muñida historia de la vida en los cuarteles de las islas hawaianas antes del desastre de Pearl Harbor. Fuera de los contrastados romances que mantienen por un lado Montgomery Clift con Donna Reed y el adulterio entre Deborah Kerr y Burt Lancaster el resto es un relato fantástico de la vida en los cuarteles con tensiones de realismo. De la leyenda colocada al comienzo del film, surge la tesis del mismo: "Vive como quieras" (1933) de Frank Capra, "Lo que el viento se llevó" (1939) de Alfred Hitchcock, "Qué verde era mi valle" (1941) de John Ford, "Rosa de Abolengo" (1942) de William Wyler, "Casablanca" (1943) de Michael Curtiz, "El Buen Pastor" (1944) de Leo McCarey, "Días sin huella" (1945) de Billy Wilder, "Lo mejor de nuestra vida" (1946) de William Wyler, "La luz es para todos" (1947) de Ella Kazan, "Hamlet" (1949) de Laurence Olivier, "Decepción" (1949) de Robert Roosen, "La malvada" (1950) de Joseph L. Mankiewicz, "Sinfonía de París" (1951) de Vincent Minelli, y "The Great Show on earth" (1952) de Cecil B. de Mille.

Basta la lectura de esta lista para darse cuenta de que junto con grandes películas en su género, como "Sin novedad en el frente", "Cabalgata", "Lo que se cedió aquella noche", "Motín a bordo", "Vive como quieras", "Qué verde era mi valle", "Rosa de Abolengo", "Días sin huella", y "Hamlet", hay otros lindando con la mediocridad más flagrante.

"De aquí a la eternidad" escapa a "Oscars". No podía pues extrañar que "De aquí a la eternidad" con-

está destinado. Pero se mensura, lamentablemente se dirige mas hacia el instinto o el sentimiento, que a la inteligencia. En su conjunto el guión, se ve claro que ha sido aderezado para satisfacer ese mayor número, con trucos y escamoteos, de ferriente, con los cuales se quita fuerza y realismo, tanto a la historia principal como a las accesorias.

#### LA DIRECCION Y EL MONTAJE

Junto con el guión que debe contener el plan del film, en sus menores detalles, la dirección y el montaje constituyen aspectos fundamentales de un film. El hecho de haberse premiado los tres, pareciera que se habría alcanzado el ideal de un buen film. En efecto el montaje constituye la ordenación correcta de todos los elementos visuales preparados por el director y que los cameramen encuadran bajo su dirección. Todos los detalles que pudieran escapar a una buena dirección se corrigen en el montaje. Por eso los neorealistas italianos, quienes son maestros en este arte pueden afirmar que "cine es montaje". Un buen montaje es la correcta utilización de todos los elementos gráficos reunidos en el celuloide y componer con ellos una coherente historia visual. Del buen montaje surge el correcto lenguaje cinematográfico. El montaje del film "De aquí a la eternidad" es simplemente correcto a un cuando en la primera parte, la falta síntesis. Hubiera sido necesario eliminar bastante celuloide, para que el lenguaje fuera mas preciso y más claro. Sólo nos pareció excelente el montaje en algunos momentos de las dos historias críticas paralelas.

Cuando la pantalla nos lleva de los amores sucios entre la esposa del capitán y el sargento, a los del joven soldado con la mujer del cabaret, para mostrar el contraste entre ambas situaciones. En cambio el montaje no utiliza recursos como el flashback y la sobreimpresión, que pudieran enriquecer el relato en vez de valerle de letreros para contar escenas ocurridas en otro momento o en otro lugar. Un caso típico es la narración que hace la esposa del capitán, del motivo que le acarrea su desprecio y le llevó a la infidelidad.

Menos objeciones que el montaje, ofrece el premio a la dirección. Fred Zinneman, es un hombre que sabe contar una historia y lo ha hecho con acierto en "La séptima cruz" (1945), "La Búsqueda" (1948), "Pasiones Humanas" (1954) y sobre todo en "A la hora señalada" (1952). Quizás alguna de los premios a "De aquí a la eternidad" puedan tener el carácter de una repara-

ción, Mongomery Clift, Deborah Kerr y Donna Reed, son utilizados al máximo por un conductor que sabe moverlos y dar a ese movimiento un ritmo extraordinario. Pero la gran sorpresa de la película está en la actuación de Frank Sinatra quien se comporta como un actor extraordinario, demostrando una sobriedad y una expresividad noble, impregnada de gracia, que hasta ahora nos era desconocida. La de Frank Sinatra, es para nosotros la distinción más justicieramente otorgada. Pocas veces un actor de reparto, logra manteniéndose en un segundo plano, tanta eficacia y tanto lucimiento para su papel. Donna Reed aún cuando bastante correcta, no creemos haya hecho méritos excepcionales para su triunfo. En cuanto a las estrellas de la película Deborah Kerr es sin duda la que se lleva las mejores palmas. Discretos pero sin desentonar en ningún momento, Burt Lancaster y Montgomery Clift, quienes con Philip Ober, completaban el cuadro de principales figuras, todos los cuales contribuyen para la homogeneidad del elenco en terpretativo.

#### LAS DEMAS ARTESANIAS

"De aquí a la eternidad" completó su ocho "Oscars" que igualaron el record de "Lo que el viento se llevó", con las distinciones al mejor sonido y a la mejor fotografía en blanco y negro. Si bien encontramos ampliamente justificado el premio a la fotografía de Burnett Guffey, no nos pareció en cambio que un sonido por momentos tan escandaloso en sus pasajes a primer plano pueda justificar el premio otorgado a John P. Licadary por su trabajo en este film.

La fotografía abunda en aciertos dentro de un plano de general sobriedad, en la cual no hay ningún alarde de virtuosismo. Incluso llega a justificar por ese acierto hasta algunas escenas cursis, como las de las coronas arrojadas al mar desde el barco en el cual regresan al continente Deborah Kerr y Donna Reed. Es en la excelencia fotográfica donde se apoya ese ritmo febril que da brillo a la última parte del film que es lo mejor logro de la película, como ya lo hemos dicho antes.

En síntesis, fuera de los premios a los mejores intérpretes, adjudicados a Audrey Hepburn, y William Holden, de la distinción a la música, otorgada a "Lili" y a la dirección artística que se llevó "Julio César", el film de la Columbia acaparó todos los merecimientos de la academia, sin que puedan justificarse por una calidad exuberante. P.B.G.

de ese movimiento empezó a dispersarse su más cálido apoyo. Pero de los núcleos intelectuales, empezaron a llover críticas sobre la Comedia, porque desde el comienzo las cosas no eran perfectas, ni mucho menos. Que nuestros actores eran malos, que tenían todos los vicios inherentes a una falta de tradición teatral, que no teníamos autores ni directores. Poco importaron a los entusiastas dirigidos estas críticas y en una temporada de ensayo, se levantó por primera vez el telón de la Comedia Nacional, el dos de octubre de 1947, con "El León ciego" de Ernesto Herrera.

Las sucesivas temporadas, Las críticas arreciaron, por que las obras puestas en esta temporada de ensayo, fueron débiles y los intérpretes mediocres o bisonos eran la mayoría, pero los dirigentes de la Comisión de Teatros Municipales se fueron sintiendo cada vez más fuertes y su optimismo se fué contagiando a la compañía. Se pretendía fortalecer el teatro Nacional y cada temporada ha sido abierto con una obra de autor nacional. Herrera, Sánchez, Bellan, Imhoff y Pérez Petit, fueron recordados en sucesivos comienzos de temporada, mientras los autores contemporáneos, iban haciendo, su mano en la creación dramática. Ese ademán se había olvidado o simplemente no había nacido ante la imposibilidad de la representación se fueron formando los actores en la Escuela de Arte Dramático y fueron surgiendo los artesanos del teatro, decoradores y diseñadores de vestuarios. También aparecieron los directores, pues estos son el producto de una experiencia, más madurada que aún no hemos tenido tiempo de realizar.

En estas siete temporadas, se ha puesto en escena, lo mejor del teatro nacional naciente y se han intentado empresas más ambiciosas con el teatro universal, clásico y moderno. Se ha insistido con el teatro clásico y creemos que debe seguirse insistiendo con él. Los trágicos griegos y latinos, Shakespeare, Moliere y los grandes del siglo de oro español son una lección permanente, para el público y para los intérpretes.

Estas siete temporadas han enseñado al pueblo a amar el teatro. El apoyo popular ha sido creciente.

#### LA OCTAVA TEMPORADA

Continuando la buena tradición de comenzar por representar una obra de autor nacional se ha iniciado la presente temporada con "Oficio de Tinieblas" de Antonio Larreta. Este autor que ya ha merecido otras ve-

ces la jerarquía. Y un motivo más para la afirmación de los intelectuales del elenco en una arduidad cada vez más depurada en la unión del oficio y del arte interpretativo.

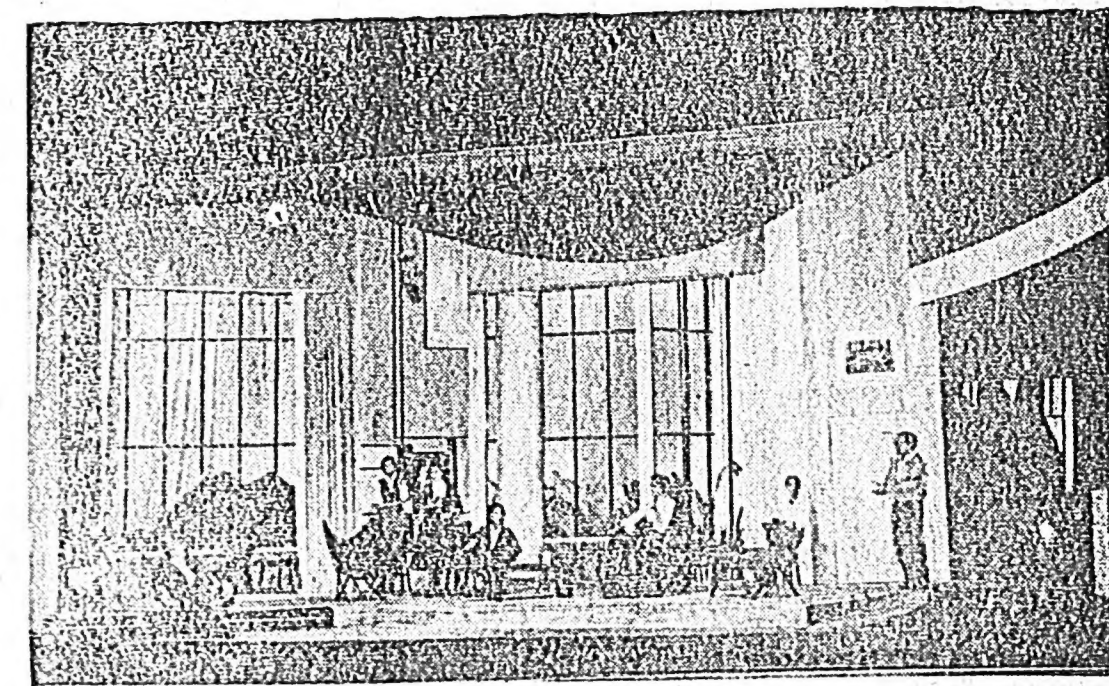
Después de siete temporadas aquellas críticas iniciales, se han trocado en aplausos, que llegan de todos los sectores. Ahora es el momento de que la severidad se extienda en la autocritica, para continuar por el camino de progresivo ascenso, que se ha venido recorriendo hasta ahora.

La obra de Antonio Larreta. "Oficio de Tinieblas" es una obra bellamente escrita, que oculta en la sutileza y finura de la expresión un moderno sentido teatral. Esa tortura moral que conmueve y agita a la sociedad actual, es preocupación ante un peligro desconocido que nos acecha se encuentra omnipresente en el desarrollo de la pieza. "Oficio de Tinieblas" está empare-

do no contaminado por el pesimismo, pero que alienta los mismos vicios, pasiones egoístas y gremiosidades que la otra que va siendo diezmada poco a poco por la enfermedad.

Como un nudo de unión entre aquella sociedad normal que va muriendo en la ciudad y esta otra egoísta y razonante que gira en torno a la figura sugestiva de Alma, aparece el joven de blanco, cuyo relato abre y cierra la pieza, sin que importe para ello que en el transcurso del tercer acto haya sido muerto y sepultado por los moradores de la casa. Hay en el relato exuberancia de parlamentos y quizás abunde en repeticiones, pero estas quedan justificadas por la belleza del estilo y porque en la pintura de sus personajes predomina el análisis a la síntesis. Por eso desmenuza sus tendencias, inclinaciones y pensamientos a través del torrente de verborrancia

que mayor claridad al relato aligerando la calidad demasiado intelectualista del texto. En la interpretación tanto Horacio Preve como Enrique Guarnero se comportan de un modo extraordinario, con gran naturalidad y sin altibajos. Concepción Zorrilla, por momentos brillantes cuando dice a media voz con sobriedad que le permite matizar y acentuar sus frases, pero desordenada y perdiendo el control cuando se exalta y afea su timbre, naturalmente ingratos con expresiones desafortunadas. En cuanto al gesto y a la mímica o expresividad de su rostro, Concepción Zorrilla merece el más cálido aplauso. Marija Santullo, Estela Castro, García Berca, J. Ajones y Nelly Antúnez se desempeñan con acertada sobriedad, contribuyendo para que la interpretación en su conjunto pueda parecer excelente. P. B. G.



Vista de conjunto del decorado y los intérpretes de "Oficio de Tinieblas".

## EL NACIONALISMO MUSICAL EN AMERICA

La actualidad de la música americana, ofrece al espectador un panorama mucho más considerable que el que pueda imaginarse el dilectante, y mucho más importante también, es justo destacarlo, que el que se le asigna comúnmente no sólo en cualquier historia de la música, sino en una concreta y

consistente apreciación de sus valores actuales, aparte de la consideración de carácter folklórico o nacionalista, especialmente en los pasos más extremos de la libre y espontánea elocuencia de un lenguaje, es verdad que de esencias nacionales, más no tópicos sino propia de algunos compositores más destacados que es fácil situar con claridad dentro del complejo panorama del arte musical contemporáneo.

Los compositores americanos han estado por lo general, especialmente en las últimas décadas, en condiciones de asimilación perfectamente las nuevas técnicas nacidas en Europa; es más, el contacto directo con algunas de las figuras directrices de la música de nuestro tiempo ha sido bastante común en nuestras artistas, pero la verdad es que pocos los suficientes sin embargo como para afirmar que merecen mayor consideración partiendo desde las posturas naturales o autóctonas a su medio ambiente, a su raza, a su cultura, logran superarla creando un arte que, profundamente enraizado sin duda, en su tradición vernácula, asuma hoy un alcance universal.

Las etapas en que se distribuye la música "nacionalista" desde su utilización elemental del elemento folklórico hasta la libre expresión de un lenguaje de esencias nacionales, no propios de ese mismo folklórico, sino del exclusivo número del compositor, constituye un proceso inevitable en la valoración creciente del pensamiento de la autor en su lucha por superar esa "prima facie" del nacionalismo elemental al que nos referimos, aspirando sin duda, a no perder su identificación con su medio de una manera más radical, fundando sus valores no en frágil típico local pintoresco, sino en la universalidad del espíritu mediante la paulatina transformación de su criterio de artista conforme los valores universales se van imponiendo a aquellos otros circunstanciales. Esta etapa que es indudablemente el desideratum en esta materia, no ha sido aún abordada por todos los compositores americanos; ni siquiera por la mayoría de ellos, cuál es, pues, la causa de esta manera de proceder? sin desconocer lo privativo de las facultades de cada uno de nuestros músicos o aún lo idiosincrásico de algunos espíritus, reacios a esa conformación universal aún cuando esta debiera ser la meta indiscutida, debemos buscar someramente el motivo que ha lle-

vado a algunos autores a mantener una posición disímil respecto de otros que se encuentran en la misma situación. El propio Falla, en un artículo publicado en 1917, se refiere entre otras cosas y en breves palabras, al problema que estamos tocando. "¿Será cierto — se pregunta — como creen algunos, que entre los medios de nacionalizar nuestra música esté el uso severo del documento popular como elemento melódico? Siento no pensar así en el sentido general, aunque en casos particulares crea insustituible ese modo de proceder. Pienso que en el canto popular importa más el espíritu que la letra."

Strawinsky mismo, que también debe ser considerado, al menos en algunos aspectos, ubicado en la misma corriente, se ha referido en alguna oportunidad acerca de lo que hemos expresado sobre las posturas naturales o forzadas del músico ante el lenguaje de tintas nacionalistas, y al mismo tiempo realiza una especie de autojustificación de su manera de proceder. "Hay músicos que pertenecen inconscientemente a esta tendencia — que ha sabido fundir los elementos más específicamente rusos con las riquezas espirituales del mundo occidental — en cuanto a mí, hablo sentido siempre los gémelos de esta manera de pensar que cultivé en adelante de la manera más consciente. La diferencia entre esta posición y la del grupo de los "cinco", no consistía en que la primera se dijese cosmopolita y la otra puramente nacionalista, ya que los primeros elementos tienen en los primeros una fuerza considerable; sólo que en éstos surgía espontáneamente de su misma naturaleza, mientras que en los otros, la tendencia nacionalista era un estetismo doctrinado que se proponían imponer."

Otra posible causa de esta situación en los músicos americanos, puede achacarse a la no diferenciación entre lo "atractivo exótico" con la verdadera raíz popular tradicional del elemento folklórico. La aparición del "Jazz", como lo demuestra Copland, pudo inducir a algunos compositores a cultivarlo, se sintieron en una verdadera obligación en este sentido y tomando dicha forma como manifestación de su propia idiosincrasia americana, trataron de hacer música "nacionalista" utilizando los medios de expresión; sin embargo otros compositores — siempre los mejores — se percataron del error y hallaron formas más honrosas y más legítimas para sus formas de expresión.

HORACIO TERRA AROCENA

# UN EJEMPLAR IMPONENTE DE HOMBRE

(Visto de la 1ª pág.)

Un día comienza a perder los dedos de los pies, y está obligado a caminar de rodillas; otro día, rodeado de dolor, se corta el mismo los dedos enfermos de su mano con el escoplo. Su cabeza se deforma; pierde los dientes; sus ojos cobran una expresión monstruosa. Una parálisis facial convierte al fin en una máscara su rostro ya inhumano. Entonces viene lo más original, y lo más personal, y lo más fuerte de su obra. Trabaja sin descansar; cuando no puede ya tomar las herramientas, el martillo, el cincel, el escoplo, se las alisa a los muñones enfermos que crean en el trabajo.

Forma y dirige a sus ayudantes para las obras de volumen que contrata, pero no se arredra ante ninguna empresa. Corre como apresurado una carrera con la enfermedad que lo muere, para ejecutar al máximo antes de que sus brazos se inmovilicen.

Se le compara, como escultor, enfermo y doliente, creador solitario y enérgico, al Beethoven sordo de las grandes sinfonías. Sin duda existe un parentesco psicológico, debajo de tan diversas características, entre uno y otro autor.

El artista es una expresión de carácter a la vez, individual y social. Crea para los demás, comunicando a sus semejantes su mundo interior. El Aleijadinho, soñable en su juventud, también lo es al través de sus obras en el alejamiento trágico de su edad madura y de su vejez. Expresa para un grupo humano fraterno y hostil a un tiempo; próximo y querido, pero a la vez tremendamente separado.

Se dicen del artista cosas contradictorias: que era "desesperado y amargo", o, al contrario, que en lo más terrible de su enfermedad era "decidor y alegre" en el pequeño círculo de sus colaboradores íntimos. No lo sabemos, pero no hay duda alguna de que al crear y plasmar en la materia sus creaciones había de ser alegre, porque allí, en su vocación de artista volcaba energías triunfantes y alcanzaba finalidades superiores. Pero además, porque al acercarse hacia la muerte, parálisis y ciego, sabemos que encendió al Aleijadinho con mayor fuego la reli-

giosidad de su vida; vivió intensamente las esperanzas de su fe y su final de oración, de serenidad y de éxtasis, en medio de la tortura y de la soledad.

Decir que el Aleijadinho fué un escultor barroco, discípulo de artistas portugueses, que a su vez explanaban un estilo de arte con influencia francesa de Luis XIV, no es decir sino algo de su realidad artística, quizá lo más superficial y lo más obvio. Era un artista de alma y de técnica barrocas, en el sentido profundo que tiene lo barroco, a saber, en técnica; el dominio que liberó al artista de la imagen mediana geométrica y de la composición en siluetas, en planos y en superficies simples, y le permite crear formas complejas, abordar perspectivas fugantes y difíciles, perseguir la espiral de un movimiento y retorcer las líneas sin violencia, con un dominio seguro de las formas; en la composición creadora: dirección subjetiva que libera al artista de la unidad de lo presentado y le permite fugarse a la esfera de la emoción y de la sensación misma, entregándose allí, por encima del objeto y apenas con ocasión de su presencia, a los ritmos de la luz y del espacio, a las sugerencias del movimiento y la energía, a la evocación de la vida interior que desborda las formas construidas.

Mientras el clásico concibe y compone sobre el objeto mismo, se sujeta a las leyes que rigen sus formas, y plasmó por separado sus elementos y las relaciones y proporciones que los ligan, para crear con ellos el objeto coordinado en sí mismo, en una pluralidad armónica de partes que forman un todo, como quien construye en el seno mismo de la naturaleza tangible de las cosas, el barroco, por el contrario, sugiere, con ocasión de las cosas, hondas violencias humanas que las separan en creaciones generalmente dinámicas y fluidas, huidizas y profundas; en el aspecto material de su expresión, indefinidas, inconclusas, abiertas y borrosas; porque en ellas las partes se sujetan a una unidad extraña, a la de una expresión que las desborda, que objetivamente las quiebra y las contradice; pero donde triunfa, sin embargo, la expresión querida.

Yo diría que el clásico es un

lenguaje de sentido literal y etimológico, construido con sujeción al discurrir de las cosas perceptibles, sujeto al canon de los diccionarios; mientras que el barroco es un lenguaje metafórico, cuyas palabras escapan del diccionario y la sintaxis, para constituir sugerencias más sutiles, captadas por el alma del poeta.

Así, el barroco como el lenguaje metafórico de los escultores, no pueden sobrevivir a la novedad que les da fuerza. Insensiblemente caen sus chispazos de libertad prisioneros del nuevo canon y del nuevo diccionario. La inspirada metáfora del poeta, de labio en labio se vuelve frase hecha, locución congelada; así también, cuando en las estructuras lógicas de la arquitectura se posan las expresiones movidas del barroco, la sugestión agita primero violentamente la materia, auxiliada por un dominio sabio de la técnica; el ornato desborda la estructura para servir un sentido de vivencia interior que modela con libertad suprema las formas totales. Pero a lo largo de este andar repetido, la expresión languidece, la expresión se mueve, y la arquitectura se sujeta entonces, como de regreso, a los cánones de la metáfora ya cristalizada, como venciéndose por una nueva ley objetiva de su naturaleza, a menos que renuncie a ser arte y se convierta en un conjunto de expresiones confusas y contradictorias, juxtapuestas, que ya no tienen alma que las vivifique, ni se armonicen bajo ninguna inspiración coordinada.

El Aleijadinho recibe de su padre y maestro una escuela barroca de talla de piedra y de composición arquitectónica. Otros artistas portugueses y mestizos, talladores de madera en Bahía, escultores de piedra en las ciudades mineras, también la han recibido. Pero el observador fácilmente descubre que este barroco del Aleijadinho tiene la fuerza fresca de la unidad expresiva, la fuerza de la intuición creadora que el alma del artista ha sabido poner como secreto de vida en la maestría de su técnica. El Aleijadinho no reproduce la metáfora: la vive, la acrecienta, la vuelve avasalladora y desbordante; es un verdadero artista barroco que juega con la luz y con la sombra, que ha-

ce vivir la voluta de un ornato, que multiplica elementos increíbles como la naturaleza fecunda que le rodea, y sujeta la más mínima inflexión de una línea, al sentimiento que domina la obra.

Se ha dicho de alguno de sus bajo relieves, como los del pulpito de San Francisco de Asís de Ouro Preto, que son de estilo gótico o renacentista primitivo. Y de las famosas esculturas de los profetas de Congonhas do Campo, que son estatuas góticas. No hay duda alguna de que en este espíritu abierto a una asimilación maravillosa de los valores artísticos, los documentos gráficos que le ofrecieron los interesados en el tema elegido, hayan podido ejercer una impresión bastante para dejar en sus obras una huella. Pero es imposible dejar de ver en todas sus creaciones el mismo espíritu profundo del barroco, de la corriente artística impulsada en su alma de niño frente a las obras que le sirvieron de modelo, y a la cual nunca pudo traicionarse.

No es difícil encontrar este espíritu barroco en las fachadas de los templos de Ouro Preto que él cubrió de esculturas, o en las de São João del Rei o de Sabará, donde la arquitectura de sus concepciones se funde por sus manos en la libertad de la composición escultórica. Allí, es donde el Aleijadinho hace de los templos verdaderas metáforas de piedra; mucho menos, por cierto, en los profusos ornatos que quisieran algunos de un estilo primitivo italiano, están tratados por él con una libertad plástica inconfundible. Y en las esculturas de los profetas, cuyos trazos fuertes y detalles violentos, y cuyas deformaciones anatómicas hacen pensar en su genio viciado por la impotencia, aprisionado por sus manos enfermas, las formas de la piedra no son arcaísmos imitados. Se sujetan a un dramatismo de luz y de sombra y a una expresión anímica poderosa, que no esconden por cierto la voluntad artística barroca.

Esta capacidad de revivir por intuición genial las formas de una escuela artística ya entredicha al academicismo, llegadas a él bajo las recetas de una técnica de artesano, esta capacidad de incorporar a esas formas ele-

mentos originales y nuevos surgidos de la interpretación personal del mundo, nuevo también, en que le toca crear; esta capacidad de un artesano mestizo, que ha recibido apenas las primeras lecciones, que no ha viajado, que se ha formado solo en una región de minas coloniales, es sorprendente manifestación del genio artístico.

Pero al mismo tiempo la realización de una obra como la del Aleijadinho, profunda y riquísima, siempre novedosa al través de las dificultades físicas de un lisado y de los pesados factores morales de desánimo y de fracaso que le presionan, es una sorprendente manifestación de la voluntad y de la espiritualidad humanas, en un género de heroísmo silencioso que no siempre se exalta lo bastante.

Los amigos de penetrar en el psicoanálisis en los secretos difíciles del mundo interior ajeno, encuentran en la mente del Aleijadinho una selva misteriosa de inexploradas e intrincadas sendas, y abismos sugestivos. Allí está ya entreabierta la puerta de este mundo, en la obra recia de los años de agonía.

Las violencias anatómicas de esas figuras bíblicas de los profetas pasaron mucho tiempo por errores de técnica. Pero de los errores de la técnica no surge nunca una expresión coordinada, gigantesca y dramática de vida y de pensamiento.

Descartamos lo que se deba en ella a la mano de sus ayudantes. También aquello que podamos atribuir a la impotencia creciente de sus manos leprosas. Algo más fuerte queda por penetrar del secreto de estas formas. Todo el cuerpo del hombre es un instrumento de conocimiento y de interpretación del mundo que le rodea.

¿Qué fué capaz de intuir del dolor y de la tragedia de los destintos humanos, al través de su cuerpo dolorido, este artista genial de los profetas de Congonhas do Campo? A la risa de las filigranas y de los ornatos agitados por el viento, que parecieran un juego de virtuosos en la juventud del artista, siguen estas figuras en que la piedra sufre antes de florecer en miradas proféticas, y en que los ropajes se hieratizan para acompañar la sugestión de los siglos,